

Theodor Bălan

PRINCIPII DE PIANISTICĂ

Ediție de Matei Bănică



Cuprins

Scurtă biografie a autorului.....	11
Introducere	13
Capitolul I	
Evoluția pedagogiei pianului	17
Curente pedagogice.....	17
Clavicordul	17
Spineta și virginalul	19
Clavecinul.....	19
Pianul cu ciocănele.....	21
Dublul-eșapament	22
Evoluția instrumentului și arta pianistică.....	22
Empirismul	24
Claveciniștii.....	28
Mecanicismul.....	30
Curentul anatomo-fiziologic.....	33
Capitolul II	
Școala psihologică	38
Tehnica pianului ca necesitate de adaptare	38
Rolul sistemului nervos	39
Celula nervoasă.....	40
Funcțiile psihice.....	41
Funcția nervoasă. Excitația	42
Rolul centrilor nervoși	45
Inhibiția	46
Plasticitatea sistemului nervos	47
Scoarța cerebrală	49
Legi ale scoarței cerebrale	51
Psihologia muzicală	52
Psihologia în arta pianistică.....	54
Premisele școlii psihologice	56
1. Complexul copilului-minune	56
2. Auzul creator.....	65
3. Funcția artistică a tehnicii instrumentale.....	72
4. Tezele lui Tetzel și culoarea instrumentală.	73
Combaterea teoriei lui Tetzel.....	77
5. Unitatea psihofizică a aparatului pianistic	82
6. Cultivarea activității motorice	82

Capitolul III

Contribuția marilor compozitori și pianiști..... 84

Rolul compozitorilor și interpreților în fundamentarea artei pianistice.....	84
Johann Sebastian Bach (1685–1750)	84
Ludwig van Beethoven (1770–1827)	90
Franz Liszt (1811–1886)	93
Frederic Chopin (1810–1849).....	96
Ferruccio Busoni (1866– 1924)	101
Serghei Rahmaninov (1873–1943)	102

Capitolul IV

Probleme fundamentale în pedagogia pianului106

Obiectul pedagogiei pianului	106
Noua concepție a pedagogiei muzicale	106
Esența procesului educației estetice	107
Munca educativă	109
Racordul cu alte discipline.....	109
Alegerea repertoriului	110
Dezvoltarea dragostei pentru muncă	111
Planificarea muncii elevului	113
Fixarea îndrumărilor	114
Intellectualizarea muncii	114

Capitolul V

Examinarea elevului 116

Aptitudinile muzicale.....	116
Examinarea elevului	118
Înclinația spre muncă	118
Caracterul talentului muzical	119
Metoda testelor	121
Examinarea aptitudinilor	122
Plasticitatea activității nervoase	123
Talent și geniu.....	123
Dezvoltarea talentului.....	124
Însușirile spirituale	126
Concepția artizanală	126
Aspectul tehnic, ritmic, auditiv; memoria.....	127
Problema localizării muzicalității	129
Puterea de asimilare	131
Exemplificări.....	132

Capitolul VI

Bazele îndrumării instrumentale140

Teoria pragurilor perfectibile	140
Modificarea analizatorilor pe cale de exercițiu	141
Recepția auditivă	143
Percepția impresiilor sonore	144
Interacțiunea analizatorilor	145
Inhibiția.....	147
Memorarea.....	152
Memorare voluntară și involuntară.....	155
Memorarea imediată.....	156
Scopurile mnemice	157
Reproducerea și recunoașterea	158
Memorarea și interpretarea.....	160
Aplicații	161
Școala „auzului și a cântului”	162
Învățământul începătorilor.....	163
Deosebiri de timbru: reguli pentru începători	166
Citirea la prima vedere.....	168
Acordica	170
Mâna pianistului	171
Poziția mâinii	173
Poziția corpului	175
Munca cu mâna stângă	177
Lărgirea aparatului pianistic	179
Primatul tehnicii de degete.....	182
Regulile tehnicii de degete.....	184
Sinteza tehnicilor	187

Capitolul VII

Conducerea lecției de pian.....190

Dispozițiile temperamentale.....	190
Tipologia activității nervoase superioare	191
Capacitatea de muncă	193
Dezvoltarea aptitudinilor.....	194
Lecțiile cu începătorii.....	196
Atitudine pedagogului.....	198
Instrucția verbală.....	198
Cuvintele-epitet.....	200
Gândirea preventivă, gândirea conclusivă	201

Controlul și instructajul.....	202
Trenajul.....	203
Simțul perspectivei și simțul momentului	205
Organizarea zilei de muncă	206

Capitolul VIII

Studiul unei opere muzicale 208

Caracterul antiempiric.....	208
Deprinderile muzicale.....	209
Perfecționarea structurii actelor motorice complexe.....	212
Fazele însușirii deprinderilor	215
Antrenamentele ideo-motorii.....	216
Sinteză-analiză-sinteză	217
Veridicitate, sinceritate, măiestrie.....	218
Conținutul operei	219
Punctul culminant	221
Studiul inteligent	222
Frazarea.....	222
Scopul apropiat	224
Îndrumările neechivoce.....	224
Sonoritatea.....	225
Rezonanța	229
Tempoul	240
Odișna activă	244
Curbele exercițiului.....	247
Platourile. Oboseala.....	251
Ideea caracteristică	255
Elementul dirijoral și discul	255
Anexă.....	256

Capitolul IX

Munca la exerciții și la studii 263

Funcțiile motorii și psihicul.....	263
Atenția.....	264
Distragerea atenției	265
Volumul și distribuirea atenției.....	266
Automatisme.....	267
Dezvoltarea tuturor aptitudinilor.....	268
Efortul	269
Atenția continuă și mișcarea continuă	270
Controlul activității degetelor.....	271

Studiile tehnice și studiile muzicale	272
Variantele ritmice	273
Transpunerile în alte tonalități.....	274
Gradualitatea, sensul cantitativ	275
Universalitatea tehnicii.....	276
Legea Weber-Fechner	277
Gamele și exercițiile	277
Anexă.....	280

Capitolul X

Digitatia 290

Funcția artistică a digitației	290
Psihologia digitației	291
Pozițiile juste.....	293
Dependența de condiția clapelor	295
Reguli și procedee	297

Capitolul XI

Pedala 302

Rolul funcțional al pedalei	302
Pedala de sonoritate.....	304
Rezidurile sonore	306
Diferite funcții ale pedalei	307
Jocul legato	308
Pedala armonică.....	308
Pedala de surdină.....	309
Independența jocului de pedală	309
Reguli de pedalizare.....	310

Încheiere 311

ANEXE..... 312

Tabloul reprezentând formele succesive în construcția strămoșilor pianului și a pianului 312

Summary 317

Résumé 319

Übersicht 321

Bibliografie..... 324

Indice de persoane..... 330

SCURTĂ BIOGRAFIE A AUTORULUI

Theodor Bălan (n. 15 ianuarie 1912, Panciu – m. 8 iulie 1976, București), personalitate majoră ale muzicologiei și pedagogiei pianistice românești din secolul al XX-lea, reunește în mod exemplar vocația interpretativă, rigoarea teoretică și o remarcabilă cultură umanistă. Format inițial ca pianist la Conservatorul Municipal din Târgu Mureș și la Conservatorul „Astra” din Brașov, el își definitivează educația muzicală la Conservatorul din București, sub îndrumarea unor figuri de prim rang precum Constanța Erbiceanu, Faust Nicolescu și Mihail Andricu. În paralel, urmează Facultatea de Drept, obținând licența și doctoratul în 1936, fapt care explică precizia conceptuală și disciplina intelectuală ce caracterizează întreaga sa operă.

Activitatea sa de pianist concertist, desfășurată între 1935 și 1954, îl situează în viața muzicală românească alături de mari dirijori ai epocii, precum George Georgescu, Constantin Silvestri sau Alfred Alessandrescu. După 1951, Theodor Bălan se consacră în mod prioritar învățământului superior, devenind una dintre figurile centrale ale catedrei de metodică predării pianului de la Conservatorul din București, unde parcurge treptele de la asistent la lector și, din 1968, la conferențiar. Prin conferințe, concerte-lecții și comunicări științifice susținute atât în țară, cât și în importante centre culturale europene, el contribuie decisiv la afirmarea unei școli românești moderne de gândire pianistico-pedagogică.

Opera sa muzicologică este vastă și diversă, incluzând monografii consacrate unor figuri precum Liszt și Chopin, volume de sinteză destinate publicului larg, studii de estetică și interpretare, precum și numeroase articole publicate în reviste de specialitate din România și din străinătate. Un loc aparte îl ocupă tratatul Principii de pianistică (1966), care sintetizează concepția sa despre unitatea psihofizică a actului interpretativ și despre rolul determinant al auzului interior și al conștiinței în formarea pianistului. În paralel, Bălan a realizat traduceri fundamentale – între care se remarcă versiunea românească a lucrării lui Heinrich Neuhaus – și numeroase ediții critice de repertoriu clasic, menite să ofere elevilor și interpreților texte fiabile și pedagogic coerente.

INTRODUCERE

Lucrările care s-au scris despre arta pianistică sunt mai numeroase decât în orice alt domeniu al artei instrumentale. Par a fi o sfidare adusa cuvintelor lui Goethe, care îndruma să se formeze artiști fără prea multă vorbă: „*Bilde Künstler, rede nicht*”. Ca și în celelalte domenii de activitate, în arta cântatului la pian, teoretizările au urmat după ce marii compozitori și pianiști au venit în fapt cu noi procedee pianistice.

Curentele care s-au succedat în pedagogia pianului au încercat să dea și o explicație științifică orientărilor pe care le propuneau. Anatomo-fiziologii, spre pildă, căutau o fundamentare științifică în medicină. Pe măsură ce granița dintre artă și știință nu a mai constituit o barieră, iar lucrările în domeniul psihologiei și fiziologiei nervoase, care au cunoscut un atât de mare avânt în ultimele decenii, au deschis noi orizonturi în pedagogia pianului, s-a observat cât de eficiente sunt îndrumările pedagogice întemeiate pe psihologie.

Lucrarea de față încearcă să sistematizeze principiile ce se pot degaja din îndrumările cu un caracter predominant psihologic, plecând de la constatarea de fapt că acesta este stadiul la care s-a ajuns în școala contemporană pianistică. Motivarea psihologică a întregii activității a unui pianist, ca și a îndrumărilor pedagogice, implică și anumite incursiuni în fiziologia nervoasă. Iată de ce, în locul obișnuitelor reproduceri de oase, mușchi și articulații ale aparatului pianistic, întâlnite în aproape toate lucrările de specialitate, am crezut mai nimerit să prezentăm o succintă descriere a rolului pe care îl are sistemul nervos în activitatea unui pianist.

După ce am arătat în Capitolul I cum s-au succedat curente pedagogice, cum a evoluat construcția instrumentului și ce legături există între această evoluție și arta pianistică, în Capitolul al II-lea al lucrării am expus tezele care stau la baza concepției școlii psihologice. Denumirea de școală psihologică, pe care nu am mai întâlnit-o în alte lucrări de specialitate, ține seamă mai ales de faptul că la baza îndrumărilor în arta instrumentală pianistică, știința psihologiei ocupă un rol precumpănitor. Ar fi greșit să se creadă că orice procedee fiziologice au fost înlocuite. Școala contemporană a păstrat cea mai

CAPITOLUL I

EVOLUȚIA PEDAGOGIEI PIANULUI

Curente pedagogice

În evoluția artei pianistice, condițiile istorice joacă același rol ca și în dezvoltarea oricărui alt domeniu artistic. Astfel se explică de ce, în funcție de aceste condiții, arta pianistică interpretativă s-a dezvoltat pe căi diferite, în fiecare țară în parte, oglindind muzica proprie acesteia cu caracterele și specificul ei; iată, spre pildă, stilul aerian și galant al muzicii rococo a clavecinistilor francezi sau strălucitoarele sonate, cu un pronunțat caracter de virtuozitate, datorate lui Scarlatti, în Italia, sau creația profundă a lui J. S. Bach în Germania. Operele acestea, atât de deosebite între ele, au determinat o artă interpretativă care la rândul ei se folosea de mijloace tehnice diferite.

Dacă am încerca să facem o sistematizare a diverselor curente pedagogice care s-au succedat în ultimele două secole, de când se poate vorbi despre arta cântatului la pian – cel mai tânăr dintre instrumentele muzicale de mare răspândire – am întâlni succesiv: empirismul muzical, mecanicismul, metoda anatomo-fiziologică și școala psihologică contemporană. Înțelegând dialectic această evoluție în pedagogia pianului, nu ne va surprinde observând o oarecare asemănare între principiile empirismului muzical și cele ale școlii psihologice. Ambele curente pedagogice au în vedere făurirea nu atât a unor instrumentiști, cât a unor muzicieni cu formare complexă.

Clavicordul

Pentru a înțelege just ceea ce numim empirism muzical, este necesar să se facă un scurt istoric al clavecinului.

Clavicordul, virginalul, spineta și clavecinul sunt strămoșii pianului. Denumirea de *clavicord* (sau *monocord*) provine de la latinescul *clavis* (care desemna orice fel de claviatură) și de la *chorda* (coardă); acest instrument are la bază un sistem prin care, cu ajutorul unei pârghee, se transmitea impulsul provenit din apăsarea unei clape pentru a face o coardă să vibreze. Coardele nu erau ciupite, ci lovite. Data invenției clavicordului este nesigură. Unii autori o stabilesc chiar în secolul al XIV-lea. În anul 1325, în *Musica speculativa* a lui Johannes

S-au încercat diverse tipuri de clavecine, cu tot felul de mecanisme menite să imite sunetul harpei, mandolinei, viorii și al altor instrumente, desigur inspirate de registrele pe care orga le avea într-un număr atât de mare. Pentru obținerea unor efecte de sonoritate, de diferențieri timbrale, constructorii au modificat și multiplicat rândurile de pârghii, iar în loc de fragmente din pană de pasăre, au recurs la diverse materiale, de natură să producă sonorități noi. S-au inventat felurite butoane și pedale, destinate să facă posibile combinațiile dintre registrele instrumentului, devenit clavecin hipertrofiat, mergându-se până la adăugarea unui corp de orgă, reunind astfel două instrumente.

Cel mai vechi clavecin care s-a păstrat până în zilele noastre a fost construit în anul 1521 și se află la muzeul din South-Kensington. În veacul al XVI-lea, clavecinul se bucura de aprecierea celor mai înalte personalități. În veacul al XVII-lea, clavecinul cucerise toate sufragiile și domnea aproape singur. Un secol mai târziu avea să înfrunte concurența pianului cu ciocănele. Balbastre, organistul lui Ludovic al XVI-lea, îi spunea lui Taskin, venit la Tuileries să cânte pe primul pian ce se adusese la palat: „Orice ai face, dragă prietene, niciodată acest nou venit nu va putea să detroneze maiestuosul clavecin”. Neinspirat profet!

Pianul cu ciocănele

Toată revărsarea de inventivitate tehnică era menită să acopere o deficiență organică a clavecinului: sărăcia sunetului și timbrul monoton. În momentul în care toate invențiile care tindeau să îmbogățească resursele clavecinului ajunseseră să facă din acesta un instrument aproape de nerecunoscut, trei constructori pasionați de găsirea unor noi mijloace de perfecționare au inventat aproape simultan – fără să știe unul de existența celuilalt – pianul cu ciocănele: Bartolomeo Cristofori din Florența, în 1711, Jean Marius la Paris, în 1716, și Christoph Gottlieb Schröder la Dresda, în 1717. Cristofori și-a denumit instrumentul, la care rolul langhetelor sau al penelor de gâscă era asumat de ciocănele învelite în piele, care loveau direct coarda: *gravicembalo con piano forte*. De aici vine numele actual al instrumentului care, fără a avea mai multe claviaturi, putea să cânte atât în *piano*, cât și în *forte*. Dintre acești trei inventatori ai sistemului de pian cu ciocănele, adevăratul teoretician era Schröder, clavecinist distins și muzician cu idei înaintate, a cărui invenție se deosebea oarecum de a celorlalți doi.

mecanismele clavecinului care îngăduiau cuplaje sau obținerea automată a unor diferite sonorități au devenit pe de o parte inutile, pe de alta, imposibil de adaptat la mecanica noului *pianoforte*. Desigur că se pot înmulți exemplele din care decurge legătura dintre natura instrumentului, factura compozițiilor ce s-au scris și tehnica instrumentală cu care erau executate.

Claveciniști

Regulile care s-au sedimentat din experiența dobândită de către compozitorii vremii privesc mai ales digitația. Purcell, la începutul caietului său pentru clavecin, apărut în 1684, indică digitațiile gamei *do major* cu întinderea de două octave, pentru mâna dreaptă: 1, 2, 3, 4, 3, 4,... 5. La întoarcere 5, 4, 3, 2, 3, 2,... 1. La mâna stângă, de asemenea, degetul 1 nu este întrebuințat, având digitația la suire 5, 4, 3, 2, 3, 2,... 1 și la coborâre 1, 2, 3, 4, 3, 4,... 5. Această digitație, în care degetul 1 nu era folosit decât pentru începutul sau sfârșitul de pasaje, a fost practică de toți marii claveciniști, în frunte cu Chambonnières, Louis și François Couperin, Purcell.

Întrebuințarea curentă și trecerea degetului 1 pe sub celelalte a fost ideea lui Johann Sebastian Bach. Tot în cadrul tehnicii admise găsim și digitația de *substituire* și de *alunecare*: prima, specifică muzicii lui Bach, reprezintă substituția unui deget ce a lovit o clapă printr-un alt deget, în scopul de a elibera pe primul pentru alte pasaje; digitația de alunecare este caracterizată prin mutarea aceluiași deget de pe o clapă neagră pe una albă, inferioară sau superioară, procedeu foarte ușor la clavecin sau la pianele mai vechi, clapele afundându-se mai puțin.

François Couperin îndeamnă la exerciții de tril (*tremblement*) pentru toate degetele. Autorul precizează: „cele mai uzitate triluri cu mâna dreaptă se fac cu degetele 2 cu 3 și 3 cu 4; cu mâna stângă se fac cu degetele 1 cu 2 și 2 cu 3”. Jean-Philippe Rameau în lucrarea sa *Mécanique des doigts sur le clavessin* [*Mecanica degetelor pe clavecin*], apărută în 1724, precizează că „degetele trebuie să cadă pe clape iar nu să le lovească; trebuie ca ele să curgă, ca să spunem astfel, de la unul la altul, succedându-se pentru a realiza un ton dulce”. Dacă la clavecin simpla „cădere” era suficientă, aceasta se explică prin ușurința cu care funcționa mecanismul. Pianele actuale cer o greutate de apăsare mult mai mare.

CAPITOLUL II

ȘCOALA PSIHOLOGICĂ

Tehnica pianului ca necesitate de adaptare

Am arătat în capitolul precedent în ce măsură teoreticienii artei pianistice au construit un sistem care a fost desemnat cu numele de școala anatomo-fiziologică.

Am arătat anterior că tehnica pianului este cerută și creată nu de teoreticieni și pedagogi, ci de compozitori, care, prin factura creațiilor lor, o pretind executanților. Asemenea cerințe sunt de obicei „implicite”, dar aceasta nu înseamnă că în unele cazuri creatorii să nu și le formuleze și „explicit”. Astfel, este cunoscută strădania lui Johann Sebastian Bach de a realiza la instrumentele cu claviatură jocul *legato*. Bach ajunsese până acolo încât dăduse ideea rotunjirii clapelor negre pentru ca jocul *legato* să fie mai ușor de realizat. Beethoven cerea constructorului Streicher, din Viena, o sonoritate mai amplă a pianului, iar în compozițiile sale, combinațiile tehnice noi, de o atât de actuală dificultate, necesitau o adaptare a funcțiunilor mâinii și brațului. Asemenea indicații exprese, date de către compozitori, reprezintă exemple de îndrumări nemijlocite, în privința jocului instrumental pe care-l dorește compozitorul. Vom regăsi în timpurile noastre, la compozitori ca Stravinski sau Hindemith, recomandări asemănătoare ca formulare directă, deși exact la antipodul celor formulate de Bach în ceea ce privește conținutul.

Dacă ne reîntoarcem la cerințele „implicite”, condiționate de factura compozițiilor, vom observa că în general orice compozitor pune anumite *condiții* tehnice executantului, condiții fără de care sensul creațiilor muzicale nu se poate transmite. Sunt unii mari creatori în domeniul pianisticii care pretind executanților greutăți cu totul noi, neașteptate, deosebite de ceea ce era îndeobște întâlnit până atunci. Beethoven, Liszt și Chopin, venind cu ceea ce s-a numit mai târziu tehnica completă a pianului, au pus noi probleme de note duble, joc de octave și acorduri, sărituri repezi, care pentru a fi rezolvate cereau dezvoltarea unor funcțiuni încă necunoscute de pianistică. Brahms și Reger cer pianistului să dezvolte posibilitățile jocului *legato* în note duble și în acorduri. Muzica modernă, contemporană, punând de multe ori accentul pe un joc uscat, percutant, cere dezvoltarea funcției de *vibrato* și creează noi probleme de tehnică.

Ceea ce am vrut să evidențiem este că, deși numeroși pianiști și pedagogi ai pianului și-au dat contribuția la căutarea căilor de sistematizare a muncii artistice, această strădanie nu constituia decât o *necesitate de adaptare* în vederea realizării scopurilor pe care le urmăreau marii compozitori. Școala anatomo-fiziologică reprezintă un imens progres în ceea ce privește funcționalitatea aparatului pianistic; cu toate că și astăzi este cultivată și în mare cinste în pedagogia pianului, ea s-a păstrat, dar nu în forma în care a fost creată la sfârșitul secolului XIX și la începutul secolului XX.

Rolul sistemului nervos

Cei care au teoretizat și aplicat, în arta pianistică din ultimele decenii, anumite îndrumări cu caracter psihologic, au făcut-o la început cu timiditate. Impunătoarea lucrare a lui R. M. Breithaupt, apărută în anul 1912¹⁴ în cea de a treia ediție, deși studiază toate problemele în legătură cu tehnica instrumentului în cadrul celor 800 de pagini, rezervă mai puțin de o pagină psihologiei și sistemului nervos. Descoperirea razelor Roentgen, care impresionase întreaga lume științifică, îndeamnă pe autor să reproducă o seamă de radiografii reprezentând formația osoasă a mâinilor unor mari pianiști. În felul acesta, el credea că duce mai adânc fundamentarea științifică a curentului anatomo-fiziologic, deși radiografiile reproduse nu au putut conduce la nicio concluzie în ce privește arta cântatului la pian. E drept că, în marea majoritate a lor, lucrările cu pretenții științifice, chiar și cele mai recente, conțin o parte introductivă în care se face o amplă descriere a anatomiei și fiziologiei aparatului pianistic. Dacă un asemenea capitol își găsea totuși o justificare într-o concepție fiziologică a artei pianistice, în actuala concepție psihologică, anatomia și fiziologia aparatului pianistic trebuie să fie înlocuite cu o succintă prezentare a rolului pe care îl are sistemul nervos.

Savanții alexandrini sunt aceia care descoperă că ființa omenească este străbătută de o sumedenie de fibre nervoase. Platon și Democrit localizaseră funcțiunile mintale în mod foarte vag, plasându-le în inimă, ficat și creier. Chiar Aristotel confunda tendoanele cu nervii. După el, rolul pe care l-ar fi avut creierul era acela de a răci sângele. Galien și apoi Descartes sunt primii care dau o schemă – destul de primitivă – a

¹⁴ *Die natürliche Klaviertechnik [Tehnica naturală a pianului]*, Ed. C. F. Kahnt, Leipzig, 1912.

funcționarea. Scoarța cerebrală, atât în filogeneză cât și în ontogeneză, își dezvoltă neîncetat funcțiile.

„Omul reprezintă, în seria animală, ființa cea mai perfecționată, datorită dezvoltării din ce în ce mai mari a scoarței cerebrale și a complexității structurii sale; pe măsură ce scoarța cerebrală se dezvoltă și capătă o structură mai diferențiată, comportarea animalului devine mai complicată. De la simpla activitate automată – reflexă – până la activitățile psihice superioare și complexe, trecerea nu s-a putut face decât prin corticalizarea progresivă a diferitelor funcții.

C. Economo a prevăzut că în viitor funcțiile psihice ale omului vor fi capabile să se perfecționeze, datorită multiplicării și dezvoltării diverselor arii de asociație corticală (cerebrațiunea progresivă); o funcție psihică, oricât de evoluată ar fi ea, este capabilă încă de evoluție (de completare, de perfecționare), explicând astfel existența la nivelul scoarței cerebrale a diferitelor planuri de evoluție ale uneia și aceleiași funcții”.¹⁷

În ultima vreme s-au făcut numeroase cercetări pentru stabilirea modului în care se propagă influxul nervos. Sarkisov și Lorente de Nó au pus accentul mai ales pe sinaptologie, adică pe legăturile ce se fac între diverși neuroni, tocmai în vederea înlesnirii circulației acestui influx.¹⁸

Funcția nervoasă. Excitația

Excitațiile nervoase sunt culese de către terminațiile receptive ale neuronilor în alte organe și mai ales în organele specializate expuse acțiunilor mediului exterior (ureche, ochi, piele etc.). Sistemul nervos subordonează funcțiunea organelor în raport cu ceea ce se petrece în alte organe, de unde culege „informații”, iar în unele cazuri și în raport cu ceea ce se întâmplă în afara organismului. În acest mod, datorită sistemului nervos se obțin reacții de ansamblu, adaptate la starea organismului și în același timp la mediul exterior.

E greu, însă, în cadrul unui aparat atât de complex cum este organismul omenesc, să se descrie fapte simple, de natură a pune în evidență modul în care se realizează mecanismele nervoase.

¹⁷ *Neurologia*, vol. I (sub redacția Acad. A. Kreindler). Partea I, de Prof. O. Sager și Dr. Th. Horneț. Editura medicală, 1957, pag. 198 – 199.

¹⁸ *Neurologia*, vol. I., pag. 199.

controla un reflex spinal prin influența lor asupra neuronilor motori și asupra neuronilor intercalari ai actului reflex”.

Inhibiția

O parte a sistemului nervos poate influența o altă parte, fie în mod pozitiv, stimulând-o, fie în mod negativ, frânându-i funcțiunile, în acest din urmă caz avem de-a face cu o acțiune de inhibiție. În viața de toate zilele există adeseori asemenea situații. Anumite excitații tari, nocive, provoacă acțiuni inhibitorii: o lovitură dureroasă cauzează oprirea respirației; un șoc violent produce o oprire reflexă a contracțiilor peristaltice. Emoția resimțită de un muzician pe scenă poate conduce la uitarea pentru câteva clipe – sau chiar pentru un timp mai îndelungat – a piesei muzicale sau a unui fragment din aceasta. Deși inima are anumiți ganglioni nervoși care-i reglează ritmul bătăilor – fiind cunoscut că ritmul cardiac se poate menține un interval apreciabil de timp chiar dacă se izolează inima de organism – totuși, și asupra cordului se pot transmite acțiuni nervoase inhibitorii. Excitația nervului simpatic accelerează bătăile inimii și aceea a nervului vag le încetinește.

Dacă s-ar separa centrul nervoșilor de creier, aceștia ar manifesta o activitate reflexă mai energică și mai regulată. Experimentele făcute pe animale confirmă regula că centrul superior și mai ales creierul exercită o inhibiție generală asupra centrilor inferiori. Broasca decapitată reacționează cu o regularitate mașinală la orice excitație, chiar dacă această excitație se repetă timp îndelungat, pe când broasca intactă încetează după un scurt timp să mai reacționeze, deoarece intervine acțiunea inhibitorie a centrului superior.

Pentru un pianist, această acțiune de inhibiție nu reprezintă un aspect negativ, decât dacă este foarte puternică, de natură să dezorganizeze activitatea motorică a centrilor inferiori. În mod obișnuit însă această activitate este salutară, deoarece inhibă tendințele acrobatic-motorice excesive ale pianiștilor, care posedă o îndemânare instrumentală deosebită. Există frecvente cazuri în care „dezlănțuirea” unei tehnici duse la extrem denotă o insuficientă inhibiție asupra centrilor motori și concordă și cu o oarecare deficiență psihică. Virtuozii care „turuie” la pian și nu comunică auditoriului decât o strălucitoare dexteritate instrumentală nu sunt de obicei și minți luminate.

Reacțiile emotive au o mare influență asupra comportărilor obișnuite. Aceste reacții se divid în două mari categorii:

CAPITOLUL III

CONTRIBUȚIA MARILOR COMPOZITORI ȘI PIANIȘTI

Rolul compozitorilor și interpreților în fundamentarea artei pianistice

Arta de a cânta la pian nu s-a născut ca Minerva din capul lui Jupiter, ci, rând pe rând, fiecare din marii compozitori și pianiști și-au dat tributul lor, ajungându-se astăzi la diversitatea procedeeleor pianistice care constituie baza unei arte atât de complexe. Am arătat în ce măsură tehnica instrumentului este rezultatul unei adaptări a interpreților în vederea învingerii dificultăților din ce în ce mai mari pe care le cereau compozitorii. Teoreticienii tehnicii pianului au sistematizat ceea ce ceruseră compozitorii și izbutiseră să înfăptuiască pianiștii. Marii pedagogi nu au *creat* în acest domeniu, ci doar au *teoretizat și sistematizat*.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Printre compozitorii care nu s-au mulțumit cu ceea ce puteau să dea clavecinul și alte instrumente cu claviatură, trebuie citat în primul rând Johann Sebastian Bach, acest titan al muzicii, care a fost un adevărat inovator în arta pianistică.

Bach a fost prototipul autodidactului genial. Era împotriva oricărei teorii gata învățate. Clavecinul, pianul, orga, armonia, compoziția – pe toate le-a învățat singur. Unicul său profesor a fost o muncă neîntreruptă și mereu înflăcărată de încercări. În epoca în care s-a afirmat Bach, muzica era considerată ca făcând parte dintr-o concepție generală filozofică. Ca și în secolul nostru, când este cu neputință să desprindem arta muzicală de estetică, putem deduce o înclinație asemănătoare și din gândirea secolului al XVIII-lea, când, așa cum spunea Mizler⁴², „muzica aparține formării filozofice”. În vremea acestui mare compozitor exista tendința de a nu separa activitatea instrumentală de cea muzicală și de cea artistică.

Bach nu aparținea nici unei școli muzicale. El a studiat și a prelucrat operele înaintașilor săi: Frescobaldi, Vivaldi, Corelli, Froberger. Și astăzi se mai descoperă că unele opere atribuite integral

⁴² Lorenz Christoph Mizler (1711–1778) – filozof, matematician, medic și muzician, autorul mai multor scrieri muzicale și unul dintre primii muzicologi germani.

CAPITOLUL IV

PROBLEME FUNDAMENTALE ÎN PEDAGOGIA PIANULUI

Obiectul pedagogiei pianului

Problemele fundamentale pe care pianistul-pedagog trebuie să le aibă în față în cadrul muncii sale obișnuite se integrează în concepția generală a pedagogiei. „Pedagogia este o știință socială. Ea studiază problemele educației tinerei generații: scopul și sarcinile, conținutul, metodele și formele de organizare a procesului instructiv-educativ. Pe baza cercetării științifice a acestor probleme, pedagogia elaborează teorii menite să orienteze, să îndrume și să ajute educatorii în munca practică de pregătire și de formare a tinerei generații. Deci, *obiectul pedagogiei este educația tinerei generații*”⁵⁵. Înainte de toate, pedagogul pianist este un pedagog propriu-zis, chemat să realizeze educația elevilor, iar pedagogia pianului nu poate fi privită izolat, deoarece se integrează în mod necesar în cea generală. Educația muzicală a tinerei generații nu poate avea scopuri în afara acelorora spre care tinde în statele socialiste procesul general de educație contemporană.

„Esențial pentru educația estetică este faptul că *în ea se îmbină în mod just elementul emoțional cu cel logic*. Ar fi greșit să opunem educația estetică educației intelectuale și s-o considerăm numai ca o educare a sentimentelor. O asemenea înțelegere a educației estetice este unilaterală, este ignorat aici procesul de cunoaștere. Educația estetică lărgeste posibilitățile de cunoaștere a realității obiective prin familiarizarea elevilor cu cultura artistică a trecutului și prezentului. În percepția artistică, emoțiile au o importanță primordială, dar interesul numai pentru latura emoțională, fără o analiză corespunzătoare a conținutului și a mijloacelor de expresie ale operei, nu va duce la înțelegerea adâncă și conștientă și la fixarea trainică a ei”⁵⁶.

Noua concepție a pedagogiei muzicale

Dacă în pedagogia muzicală sau a pianului concepția care prezida până nu demult era aceea a formării de instrumentiști, trebuie să observăm că astăzi această idee este treapta cea mai de jos a concepției

⁵⁵ *Pedagogia* sub redacția Danesuly, Chircev, Manolache, E.D.P., București, 1964, pag. 11.

⁵⁶ Kairov – *Op. cit.*, pag. 335.

CAPITOLUL V

EXAMINAREA ELEVULUI

Aptitudinile muzicale

Examinarea unui elev care se prezintă pentru prima oară în fața profesorului, fie în vederea începerii lecțiilor, fie cu scopul de a continua o pregătire anterioară, pune o seamă de probleme în legătură cu înclinațiile și aptitudinile muzicale.

Primul cercetător pe care l-a preocupat problema aptitudinilor muzicale a fost C. Stumpf⁵⁷, care a încercat să determine în mod științific fiecare aptitudine în parte. Studiul separat al fiecărei aptitudini este extrem de anevoios din cauza interacțiunilor dintre acestea, fiind vorba de complexe și reflexe care sunt analizate *în același timp* de către mai mulți analizatori, ca și de legăturile dintre un excitant și altul. Stumpf a construit o seamă de „grupe” de aptitudini, între care menționăm pe acelea ce se referă la memorie, pe acelea în directă legătură cu creația, fantezia etc.

Există o foarte mare deosebire între punctul de vedere contemporan și acela ce era la mare preț cu câteva decenii în urmă, când înclinațiile muzicale și talentul erau socotite aproape în mod exclusiv elemente determinante la formarea unui muzician. Se credea că orice aptitudine muzicală se moștenește de la strămoși, iar copilul e „predestinat” în dezvoltarea sa de însușirile transmise de părinții săi. Această părere a fost corectată din ce în ce mai mult.

Este adevărat că nu se poate face „orice” dintr-un copil cu însușiri obișnuite, dar nu-i mai puțin adevărat că nu numai însușirile lui sunt determinante pentru formarea sa viitoare. Copiii sunt dotați din naștere cu dispoziții care, în ultimă analiză, sunt *particularități anatomo-fiziologice ale sistemului nervos central*, ale activității analizatorilor, ale dinamicii corticale. Știind că și asupra particularităților sistemului nervos central se poate lucra în anumite condiții, datorită plasticității acestui sistem, vom trage o seamă de concluzii. „Nu oricine poate să devină Rafael, ci numai acela în care se ascunde un Rafael; dar nu oricine în care se ascunde un Rafael va deveni un Rafael...” Acestea credem că sunt *limitele* pe care le prezintă valoarea

⁵⁷ *Tonpsychologie [Psihologia muzicală]*, I–II, Leipzig, 1883 și 1890.

aceasta e o gravă eroare, fiindcă așa cum pofta de mâncare vine mâncând, tot astfel munca cheamă inspirația”.

Însușirile spirituale

S-a crezut multă vreme că pentru realizarea aptitudinilor unui element înzestrat muzical nu este nevoie ca celelalte însușiri spirituale să fie dezvoltate, și că asemenea însușiri nu se găsesc de regulă generală la talentele muzicale. Hegel spunea că nu a întâlnit niciun muzician care să nu fi fost foarte sărac în ce privește ideile⁷⁵. Astăzi o asemenea afirmație apare ca absurdă. La o cercetare efectuată asupra unui număr de absolvenți de la *Franz Liszt Hochschule*, din Weimar, din cei 76 examinați, doar un număr de 12 prezentau anumite scăderi în ceea ce privește celelalte aptitudini și formarea intelectuală în general (deficiențe la alte discipline: psihologie, limbi străine, istoria muzicii etc.). Nivelul general de pregătire al celor 76 de absolvenți talentați muzicalicește a fost găsit mult mai ridicat – se indică un procentaj de 27% – decât al tuturor celorlalți absolvenți. Concluzia ce se poate trage este că, în general, elementele cu reale aptitudini muzicale, departe de a „compensa” cu acestea deficiențele din alte domenii spirituale, vădesc și în celelalte laturi ale activității lor însușiri superioare. De asemenea, examinarea unui număr relativ mare de elemente slab înzestrate muzical (200) a condus la concluzia că numai 1% dintre aceștia reprezintă elemente valoroase sub aspectul unei superioare înzestrări spirituale.⁷⁶

Concepția artizanală

Există o tendință spre o așa-zisă „specializare”, spre o anumită limitare „practică” în învățământul muzical, concepție incompatibilă cu profilul artistului contemporan. Empirismului muzical i-a luat locul un antiempirism, care credem că reprezintă caracterul dominant în arta muzicală a secolului XX. Se pot cita din trecut foarte multe exemple de concepție mărginită, artizanală. În definitiv, la epoca respectivă, un muzicant nu avea nevoie de un orizont prea larg. Această stare de lucruri s-a perpetuat până când, devenind o frână, începe să fie sesizată ca atare. Kuhnau, în *Musicus vexatus*, mărturisea că nu a întâlnit niciun

⁷⁵ După Paul Michel – *Op. cit.*, pag. 57.

⁷⁶ K. Bartsch – *Stehen musikalische Begabung und wissenschaftliche Begabung in einen besonderen Verhältnis zueinander ? [Talantul muzical și talentul științific au vreo legătura specială între ele?]* Leipzig, 1920, pag. 44, citat de Paul Michel – *Op. cit.*, pag. 57.

CAPITOLUL VI

BAZELE ÎNDRUMĂRII INSTRUMENTALE

Teoria pragurilor perfectibile

Premisa primelor lecții de pian cu care pedagogul începe formarea viitorului pianist, în lumina celor arătate în capitolele anterioare, va fi următoarea: *Sunetul este format de ureche prin intermediul degetelor*. Acest *motto* înseamnă aplicarea în învățământul începătorilor a teoriei auzului creator și totodată subordonarea motoricii față de acesta.

Subordonarea întregului sistem de îndrumare muzicală și instrumentală simțului auditiv ne obligă la o seamă de explicații pentru a înțelege perspectivele pe care le deschide această modalitate. Teoreticienii contemporani au avut de luptat cu una din principalele teorii idealiste, și anume teoria energiei specifice a organelor de simț, care a frânat în mare măsură înțelegerea științifică a procesului de recepție senzorială. Această teorie elaborată de J. Müller, ca și concepția lui Helmholtz cu privire la caracterul simbolic al senzațiilor, susținea că senzațiile nu reflectă în conștiința noastră însușirile lumii reale, ci doar calitățile receptorilor noștri în starea în care se găsesc în momentul în care au fost stimulați.

Experimentările făcute cu privire la rolul analizatorilor și la legăturile temporare au dovedit netemeinicia tezei după care senzațiile ar fi elemente independente, iar unificarea lor s-ar face prin procesele de gândire. Teza despre interacțiunea senzorialului și logicului a triumfat, dovedindu-se, pe baza cercetărilor experimentale ale lui Pavlov, existența trecerii dialectice de la senzație la gândire și invers. S-a constatat că analiza stimulilor externi nu se efectuează numai de către receptori, ci mai ales de segmentul cortical al analizatorului, în strânsă legătură cu receptorul.⁸²

Percepția senzorială, deci și auzul, poate fi neîncetat modificată. Concepția despre fixitatea pragurilor senzoriale și caracterul lor de stabilitate a fost de mult depășită. Aceste praguri se modifică în condițiile unei anumite acțiuni a analizatorilor, în condițiile unor exerciții speciale. Energia specifică a organelor senzoriale nu este altceva decât rezultatul acțiunii stimulenților externi, organele

⁸² Roșca, Al. (red.), *Tratat de psihologie experimentală*, București, Editura Academiei R.P.R., 1963, pag. 24.

procesul de emiterie a unor sunete la instrument, cât și în procesul de emiterie a unor sunete pe cale vocală.

Dacă se iau ca bază și se imită procedeele vocale, trebuie mai înainte de toate să stabilim dacă modul în care este pregătită psihologic emisia vocală nu este cumva defectuos. Nu ajunge să imităm pur și simplu emisia vocală. Școala auzului și cântului, folosind inflexiunile vocale ca bază pentru îndrumările pianistice, va ține seamă de coordonatele școlii psihologice de care ne-am ocupat.

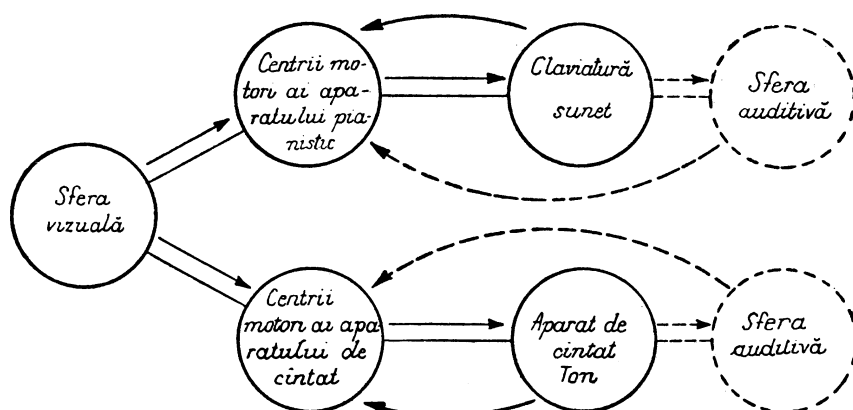


Fig. 15

Învățământul începătorilor

Pentru a conduce formarea unui pianist, pedagogul este nevoit să-și verifice propriile sale calități, pentru că este îndeobște cunoscut că nu poți dărui decât ceea ce ai. Pedagogul care nu are însușirile sau nu poate realiza în mintea sa calitățile pe care le cere elevului, nu va da niciodată rezultate.

În al doilea rând, ținta este aceea a unei formări dinăuntru în afară. Profesorul de pian nu va învăța pe elev să asiste la o serie de rudimente de gestică pe claviatură, ci va orienta pe oricare din cei pe care îi îndrumă către o formare psihologică, care la rândul ei să determine ceea ce se întâmplă în afară.

Pentru pedagog este de mare însemnătate posibilitatea de a se transpune în interiorul elevului, de a-i intui psihologia, de a-i simți tendințele, îndoelile și greutatea pe care acesta le întâmpină. Această posibilitate de introspecție ideo-motorică constituie una din calitățile de bază ale unui pedagog actual.

poignet jos trebuie să înțelegem poziția mâinii la care încheietura e situată sau la nivelul claviaturii, sau eventual sub acest nivel. În niciun caz linia ce unește dosul palmei cu antebrațul nu trebuie să deseneze un unghi cu vârful în sus, ci o linie dreaptă sau, uneori, când este necesar, un unghi obtuz, orientat în jos.

Poziția corpului

Ținuta mâinii va avea unele consecințe și în privința poziției trunchiului pianistului și a apropierii sau depărtării de instrument. Depărtarea coatelor de trunchi va face ca în cazul când mâinile sunt ocupate la extremitățile pianului, trunchiul să se apropie de claviatură și invers. Schemele de mai jos indică ce poziții ale trunchiului sunt corespunzătoare mișcărilor laterale ale mâinilor.

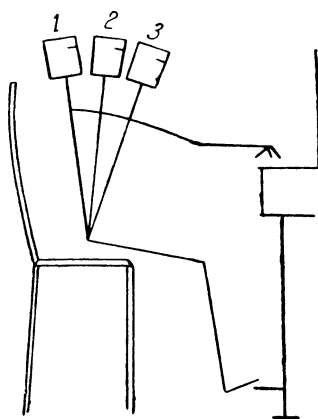


Fig. 22

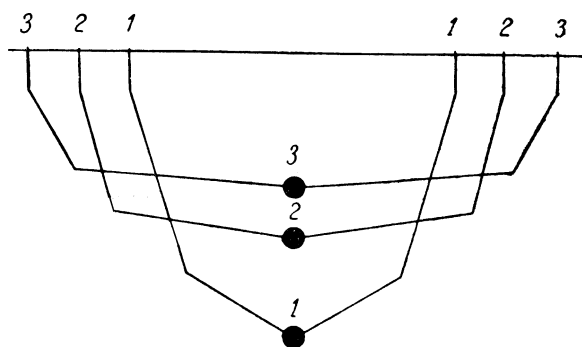


Fig. 23

Regulile tehnicii de degete

În tehnica de degete se pot formula unele reguli care stabilesc funcțiunile acestora. Prima regulă se referă la forța lor și poate fi formulată astfel: puterea degetelor stă în repeziciunea lor.

În limba germană există un termen greu traductibil: *Sprintermuskeln*, care ar însemna musculatură de atlet capabil de eforturi deosebite. Tot în limba germană s-au constituit două expresii cu privire la mișcările pe care degetele sunt chemate să le facă pe claviatură: *Fingerschlag* și *Fingerschwung*. Prima are corespondent în limba română *lovitura degetului*, cea de a doua – *dezlănțuirea degetului*, sau *impulsul degetului*. A doua expresie aparține marelui pedagog Breithaupt, și reprezintă o nouă noțiune în materie de atac al degetului. A lovi clapa este funcția primordială în pianistică; fără aceasta, instrumentul nu emite niciun sunet. Când însă spunem *dezlănțuirea degetului*, înseamnă că degetul va avea o viteză de atac cu mult sporită, viteză ce reprezintă însăși puterea degetului. Viteza degetului, pe care în general teoreticienii pianului nu au studiat-o, are consecințe cu totul nebănuite în procesul formării instrumentale. Dezvoltarea elastică și liberă a degetelor este un element esențial, iar grăbirea mișcărilor, studiată conștient, duce în mod necesar la constituirea velocității.

Un autor contemporan⁹⁹ (nu singurul), cantonându-se încă pe concepția fiziologică, descrie în amănunt modul de atac al clapelor, precizând că „emisii sunetului... se obține prin căderea degetului pe clapă”, iar această mișcare se poate descompune în: 1) ridicarea degetului „rotund” și 2) căderea degetului. Autorul recomandă să se caute obținerea unui astfel de ritm încât „timpul de ridicare a degetului să fie egal cu timpul căderii degetului”. Egalitatea volumului sonor depinde de egalitatea cu care se execută aceste două mișcări.

Punctul de vedere al autorului contravine celor arătate mai sus fiindcă nu ține seama de valoarea vitezei de atac, cu mult mai importantă decât diviziunea atacului în doi timpi egali, nesemnificativă pentru tehnica pianului.

Nimic nu ne poate lămuri mai bine asupra rolului pe care-l are viteza de atac a degetelor ca experiența ce se poate face, spre pildă, cu o rondelă de hârtie așezată pe un ax, ce se învâртеște la un număr mare de

⁹⁹ Jean Batala – *Précis de technique du piano [îndreptar în tehnica pianului]*, Paris, 1957.

CAPITOLUL VII

CONDUCEREA LECȚIEI DE PIAN

Dispozițiile temperamentale

Conducerea unei lecții de pian diferă după gradul de pregătire al elevului. Baza predării pianului constă în educarea gândirii artistice și a receptivității emoționale. Lecțiile trebuie diferențiate ca procedee, sub aspectul scopului urmărit, cu fiecare elev în parte.

În munca ce va duce cu elevul, pedagogul nu trebuie doar să se supună „naturii” acestuia, ci să o și formeze. Materialul uman are o seamă de înclinații, de multe ori foarte deosebite unele de altele, ce trebuie dezvoltate. Munca cu elevul reprezintă, în ultimă analiză, un proces de înrâurire reciprocă, deoarece pe de o parte elevul e influențat de îndrumările pedagogului, care, la rândul său, nu scapă de anumite consecințe ce decurg din procesul de învățământ. Conducerea lecției de pian, urmărind transformarea înclinațiilor muzicale în aptitudini, este în mare măsură condiționată de tipologia elevilor.

Reacțiile tipice ale sistemului nervos central, adică dispozițiile temperamentale, au constituit din cele mai vechi timpuri obiect de cercetare și clasificare. Filozofii antici stabiliseră patru temperamente: sangvin, coleric, melancolic și flegmatic. De remarcat că aceste patru temperamente aminteau de cele patru elemente fundamentale ale metafizicii aristotelice: focul, aerul, pământul și apa. S-a încercat o stabilire a temperamentelor și pe bază experimentală.¹⁰⁰ Există foarte multe lucrări, apărute mai ales în primele două decenii ale secolului XX, în domeniul temperamentului și caracterului, dar nu toate au o valoare științifică apreciabilă. După cercetările făcute pe bază de elemente concrete, temperamentele s-ar putea grupa în opt mari categorii: amorfii, apatici, nervoși, sentimentali, sanguinii, flegmatici, colerici, pasionați. Fiecare categorie comportă o seamă de explicații, iar tipuri „pure” nu vom întâlni niciodată, fiind vorba doar de un complex de manifestări caracteristice, dominante, la fiecare individ.

¹⁰⁰ Heymans und Wiersma — *Die Korelationen der Aktivität, Emotionalität und Sekundär function* [Corelațiile dintre activitate, emoționalitate și funcțiuni secundare], „Zeitschrift für Psychologie”, 1909.

În etapa finală a instructajului, adică atunci când o piesă se apropie de desăvârșirea interpretativă, pedagogul va trebui să descopere orice umbră de nesiguranță care apare în conștiința elevului. Sincer interesat și apărând în conștiința elevului cu această neîndoielnică atitudine, profesorul va cânta elevului piesa, va întreba pe acesta ce anume l-a surprins în execuția sa, va face o comparație între diferite ediții ce nu concordă – atunci când e cazul – și va duce până la capăt, cu orice efort, instructajul început.

Una din caracteristicile unui instructaj izbutit este aceea de a ști să dozezi în mod rațional explicațiile date. Dacă se dau deodată prea multe, elevul le va reține pe cele mai ușoare și mai lesne asimilabile. Un surplus de indicații sufocă, năucește. Mai mult, pedagogul să adauge indicații din ce în ce mai complicate și mai diferențiate, numai în măsura în care constată că elevul și-a însușit pe cele formulate anterior.

Trenajul

Instructajul poate lua în cursul unei lecții caracterul de trenaj, procedeu în care munca e condusă amănunțit de pedagog, care își ia asupra sa toate sarcinile de rezolvare a problemelor artistice și tehnice, lucrând cot la cot cu elevul, punându-l să execute, detaliu cu detaliu, în prezența sa, toate indicațiile. Trenajul nu e o formă de lucru recomandabilă decât dacă se iau în considerație rezultatele pe care le dă. Anumite termene prestabilite – colocvii, examene, audiții – obligă la folosirea unor forme de trenaj, în vederea accelerării procesului de învățământ. Voința profesorului, atenția și imaginația sa suplinesc lipsa de voință și de imaginație a elevului, chiar dacă acesta ar fi capabil de un asemenea aport. Profesorul rezolvă, indică și apoi controlează imediat dacă explicațiile ce a dat au fost sau nu aduse la îndeplinire. Dacă se merge pe această cale și mai departe, eliberând pe elev de efort până la limita posibilă, ajungem la o denaturare a trenajului, la ceea ce se numește în pedagogie „tragere forțată”. Trenajul, deși comportă o participare atât de atentă și susținută a pedagogului, nu constituie totuși un dresaj muzical, deoarece pretinde o stare emoțională și imaginativă destul de ageră din partea elevului școlarizat. Pentru ca trenajul să nu ajungă la un adevărat dresaj, pedagogul va chibzui ca activitatea elevului să se îmbine cu a sa proprie, să nu o înăbușe complet, să re trăiască cu elevul eforturile acestuia, combinând influențele stimulatorii cu critica părților neizbutite. Dacă vom releva numai greșelile pe care le face un tânăr pianist și nu vom ști să scoatem în evidență și părțile pozitive din

CAPITOLUL VIII

STUDIUL UNEI OPERE MUZICALE

Caracterul antiempiric

Este un adevăr necontestabil că un pedagog nu poate aplica la munca diferitelor opere ale literaturii pianului același procedeu cu toți elevii. Există totuși anumite caractere esențiale, care conturează capitolul muncii la o operă muzicală. Atunci când vor fi aplicate, se va ține însă seama de elementul individual reprezentat de profilul fiecărui elev.

Munca la o operă muzicală reprezintă baza procesului studiului la instrument. Cunoștința cu limbajul muzical, cu deprinderile de interpretare, cu dezvoltarea memoriei muzicale, cu forma muzicală, cu posibilitățile de concentrare ale atenției, se face numai în cadrul muncii la opera muzicală recomandată spre studiu. Dezvoltarea auzului creator va îngădui pătrunderea imaginilor muzicale, conținute de succesiunea de sunete, ajungându-se pe această cale la interpretări personale, care vor ține seama de cerințele de stil și de gen ale opereii.

Munca la o operă muzicală va fi străină de orice îndrumare empirică. Improvizațiile în timpul lecției, determinate de constatarea dacă anumite pasaje „ies” sau „nu ies”, nu sunt oprite, dar nu ele constituie baza îndrumărilor pedagogice, ci principiile generale care pot fi aplicate pentru orice caz, principii pe care vom încerca să le deslușim în capitolul de față.

Există unele idei cu caracter de generalitate care, de obicei, se folosesc ca *motto* la câte un capitol sau la o lucrare. Unii autori trec asemenea îndrumări de importanță majoră ca factor comun și le plasează la începutul cărții, fiindcă le acordă însemnătatea unor principii conducătoare, în acest fel procedează și profesorul H. G. Neuhaus în lucrarea sa *Despre arta pianistică*¹⁰⁷, al cărei prim capitol, intitulat *În loc de prefață*, cuprinde o seamă de îndrumări de cea mai mare însemnătate: „Cu cât e mai clar țelul (conținutul, muzica, perfecțiunea execuției), cu atât mai clar dictează el mijloacele de a-l atinge. Este o axiomă, și în cele ce urmează voi mai avea de nenumărate ori prilejul să vorbesc despre aceasta. Ce determină pe *cum*, deși în ultimă analiză, *cum* determină pe *ce* (legea dialectică). Pe scurt, metoda

¹⁰⁷ H. G. Neuhaus – *Despre arta pianistică*, Ed. Grafoart, 2024.

notele pe care un arc le subîntindea urmau să fie cântate în continuare, fără nicio cezură, fără nicio respirație sau hiatus. Existau în unele texte vechi arcuri de legătură care se întindeau pe multe măsuri, câteodată chiar pe o pagină.

Dintre compozitorii romantici, Schumann și Chopin frazau în interpretările lor foarte conștiincios. Mendelssohn se pare că fraza extrem de neglijent. Credem că există un anumit raport invers proporțional între rigurozitatea cu care se frazează și simetria structurală a operei muzicale interpretate. Cu cât o lucrare este mai simetric construită, cu cât se desfășoară mai logic sub aspectul grupelor de două măsuri, de fraze și perioade, cu atât sublinierile pe care le aduce o frazare conștiincioasă sunt mai puțin necesare. Invers, dacă structura lucrării este mai puțin simetrică, perceperea va fi foarte mult înlesnită de o frazare mai intensă, care să pună în evidență orice caracter asimetric, orice întorsătură neașteptată a desenului melodic.

Scopul apropiat

Unul din secretele muncii la o operă muzicală, în afară de scopul către care se tinde în general, este și acela al țelului imediat, de mică importanță: de exemplu, un pianist care studiază un anumit detaliu sau un fragment muzical care nu necesită un timp de studiu mai îndelungat, ci se poate realiza într-un răstimp foarte scurt. Este recomandabil ca la asemenea „repere” să se formeze întotdeauna „scopuri imediate” iar pianistul să și le formuleze singur. Acest procedeu constituie unul din cele mai eficiente mijloace de studiu.

Îndrumările neechivoce

Orice îndrumări date elevului în vederea studierii unei lucrări trebuie să aibă un caracter precis. Observațiile făcute la timp sunt de natură să înlesnească munca la opera muzicală. Precizia și concentrarea pe care o va avea observația cu privire la un anumit detaliu conduc la deslușirea atât a țelului imediat în munca elevului cât și a scopului mai îndepărtat al muncii sale. Am mai arătat în cursul acestei lucrări importanța pe care o au exemplificările pe care le face pedagogul. Acest mijloc folosește primul sistem de semnalizare și poate foarte bine să fie asociat cu cel de-al doilea, al comentariului abstract, realizând astfel principiul didactic al unității concretului cu abstractul, de care am mai vorbit. În munca sa, elevul, mai ales dacă face parte din categoria celor mai puțin înaintați, se va folosi mai degrabă de coordonatele pe care le reprezintă îndrumările explicite, analitice, ale profesorului, decât de

Tempoul

Problema tempoului la o operă muzicală nu este atât o chestiune de metronom cât una de ritm interior. Este știut că există și un tempo spontan, care se manifestă dacă un individ bate în mod regulat cu un obiect tare – spre pildă – pe o suprafață netedă, tempo pe care-l realizează într-o stare de detentă, nu când e obosit sau enervat. Această viteză de lovire, denumită tempo spontan, este totuși deosebită de la o mână la alta.

Compozitorii moderni îngrădesc din ce în ce mai mult libertatea interpretului în materie de tempo. Metronomul nu mai servește ca un reper, în funcție de care să statornicim un tempo just, ci ca un etalon obiectiv. Ravel spunea odată că muzica sa nu are nevoie de interpretare, în sensul că notațiile sunt atât de minuțioase și de abundente încât nu lasă loc nici unei libertăți interpretului.

Este adevărat că muzica modernă, contemporană, în marea ei majoritate, îl îngrădește pe interpret, dar așa cum spunea George Enescu, se poate dansa, dacă știi să dansezi, și cu lanțuri de mâini și de picioare. Este greu, dar totuși posibil. Ritmul interior determină tempoul, iar dacă de la cel de-al doilea timp al primei măsurii nu este încă fixat un tempo în conștiința noastră artistică, acesta va fi șovăitor. Simțul măsurii artistice a pedagogului, insuflat și elevului, trebuie să se manifeste nu numai în stabilirea tempoului, dar și în închegarea acelei unități a celor două părți contradictorii de *agitație* și *reținere*, care constituie elementele pe care se clădește orice interpretare artistică.

Orice problemă de *tempo* în muzică reprezintă în ultimă analiză o chestiune de percepție a timpului. Aprecierea timpului se perfecționează în mod substanțial în cadrul unei activități adecvate. În procesul de școlarizare, elevii știu uimitor de bine când trebuie să sune clopoțelul. Aprecierea duratei este foarte mult influențată de cunoașterea timpului propriilor reacții, împrejurare dovedită experimental. Pentru aprecierea timpului, am făcut personal o încercare repetată cu un grup de studenți la conservator, cerându-le să indice când a trecut un minut de la un anumit semnal. Dădusem în prealabil indicații să nu folosească nici ritmicitatea bătailor inimii, nici a respirației. Proba aceasta este cu atât mai importantă pentru un muzician, cu cât este bine cunoscut că indicația metronomică 60 corespunde unei ritmicități de o bătaie pe fiecare secundă.

CAPITOLUL IX

MUNCA LA EXERCIȚII ȘI LA STUDII

Funcțiile motorii și psihicul

Arta interpretativă a pianistului implică o muncă sistematică pentru însușirea deprinderilor tehnice, deoarece precizia, viteza și varietatea mișcărilor pe care trebuie să le aibă un instrumentist în cadrul tehnicii sale depășesc granițele mișcărilor obișnuite. Și un dansator, oricât de mare ar fi talentul său pentru coregrafie, fără un exercițiu susținut zilnic, nu va izbuti să exteriorizeze toate sentimentele pe care le conțin mișcărilor atât de diverse pe care le face dansând. (Marguerite Long a definit tehnica instrumentală „*la science du piano*” – „știința pianului”.) De aceea, munca la exerciții și la studii cu caracter tehnic reprezintă un capitol important în activitatea oricărui pianist, atât în perioada în care trebuie să-și dezvolte aptitudinile cât și după ce a ajuns la un stadiu înaintat și are nevoie să-și mențină virtuozitatea dobândită.

Dacă vom face o analiză în ceea ce privește participarea funcțiunilor motorii la munca cerută de studii și exerciții, vom întâlni o curbă ascendentă. De unde cu două sute de ani în urmă erau solicitate numai funcțiile mâinii și degetelor, astăzi avem nevoie și folosim toate posibilitățile motorii ale organismului, ca și anumite funcții vitale, cum sunt respirația și circulația sângelui.

Am arătat, în capitolele anterioare, avantajele și dezavantajele mecanicismului, care a constituit o etapă în dezvoltarea pedagogiei pianului. Nimeni nu contestă că exerciții tehnice și o muncă susținută pentru studii au fost și sunt necesare în cadrul artei cântatului la pian. Ceea ce aduce nou pedagogia pianului în acest domeniu este modalitatea de studiu sau mai precis *cum* trebuie lucrate gamele, exercițiile și studiile.

Una din cele mai reprezentative figuri ale pedagogiei pianului, Marie Jaëll, mărturisea în mod neechivoc că ceea ce a interesat-o în gradul cel mai înalt în pedagogia sa a fost observarea conștientului în actele omenești. Jeanne Bosch van 's Gravenmoer¹³⁶ precizează de asemenea: „Observarea conștientului în actele omenești m-a absorbit

¹³⁶ *L'enseignement de la musique par le mouvement conscient [învățămintul muzical pe baza mișcărilor conștiente]*, Paris, 1937.

Toți marii pianiști stăruie asupra necesității menținerii deprinderilor tehnice în afara bucatărilor, considerând antrenamentul „fizic”, munca „de încălzire” la game și exerciții și munca la studii ca o condiție esențială a artei cântatului la pian. Exercițiile fac parte necesară din munca de perfecționare a pianistului, cu scopul de a ajunge la măiestrie.

Universalitatea tehnicii

S-a obișnuit să se clasifice tehnica instrumentală în tehnică „de degete”, pe de o parte, și în tehnică „mare”, pe de altă parte, înțelegându-se prin tehnică de degete aceea de pasaje cu o formă mai apropiată de game, iar prin tehnică mare, formulele care implică un joc de octave, acorduri, sărituri și note duble. Această compartimentare nu este altceva decât o clasificare pur mecanică, care nu ține seamă de funcționalitatea și complexitatea jocului pianistic. Orice operație de abstractizare în împărțirea tehnicii nu are nici măcar o finalitate, pentru că țelul spre care tinde un pianist este o universalitate, un orizont care să cuprindă pe toți compozitorii, de la preclasici la contemporani, un asemenea repertoriu având nevoie de toate funcțiunile posibile ale aparatului pianistic. Nu este de conceput ca tehnica pianului, în care totul se întâmplă înlănțuit și în legătură cu toate funcțiunile cerebrale, să fie compartimentată în acest fel. Este adevărat că pentru obținerea tuturor deprinderilor necesare se fac, *pe rând*, tot felul de exerciții, între care o parte se adresează mai mult degetelor, alta tehnicii de octave, alta tehnicii de poignet ș.a.m.d., dar toate acestea sunt realizate de aparatul pianistic care și el reprezintă o entitate. La tehnica de degete lucrează întregul aparat pianistic.

Exercițiile care se referă la așa-numita tehnică de degete, tehnică menită să întărească interior fiecare deget în parte și să conducă la realizarea unei viteze de atac al clapei, se sprijină pe o serie de indicații pe care este bine să le enunțăm. Toate exercițiile de degete trebuie făcute epuizându-se tonalitățile pianului, așa cum se practică cu gamele și arpeggiile. Orice exercițiu de degete și orice gamă vor fi lucrate într-o anumită intensitate de sunet.

Este de la sine înțeles că în mod necesar orice exercițiu va avea o anumită intensitate, însă executantul trebuie ca, în mod conștient, să urmărească producerea intensității voite (*pianissimo, forte, piano* etc.) iar nu să *asiste* în mod pasiv la nuanța dinamică pe care degetele sale, lipsite de comandă, o vor imprima instrumentului. Este o mare

CAPITOLUL XI

PEDALA

Rolul funcțional al pedalei

În școlarizarea din trecut a pianului nu s-a acordat suficientă atenție importanței pe care pedala o are într-o execuție pătrunsă de un real sens artistic. Nici în prezent nu i se acordă suficientă atenție în scopul de a se obține toate rezultatele pe care pedala bine întrebuințată le poate da unei înalte interpretări. Se știe că pianiștii de tip clasic aveau un real dispreț pentru funcțiile pedalei, iar Hans von Bülow spunea că întrebuințarea pedalei este „cel mai sigur mijloc de a se trata bunul gust cu picioarele”. Este ușor de înțeles că într-un asemenea climat pedala a fost considerată ca un umil auxiliar al interpretărilor artistice, neacordându-i-se rolul *funcțional* pe care pianistica modernă i-l atribuie cu drept cuvânt, ca parte integrantă din mijloacele artei cântatului la pian.

Pianistica romantică și marii interpreți și-au dat seama de rolul covârșitor al acestei funcții pianistice. Liszt spunea că pianul fără pedală este ca un tocător de carne, iar A. Rubinstein considera că trei sferturi din arta pianistică se reazemă pe o bună utilizare a pedalei. Plenitudinea pe care o dă interpretărilor superioare o bună pedalizare se sprijină pe un joc atât de fin încât notațiile nu sunt suficiente pentru a indica un asemenea sistem de pedalizare. Orice tehnică de pedalizare reprezintă în ultimă analiză un fapt individual, pentru că pedala se adaptează atât tipului pianistic, instrumentului pe care se cântă, cât și sălii în care se creează sonoritățile.

Postulând rolul *funcțional* pe care îl are pedalizarea, se pot pune două probleme cu privire la reconsiderarea notațiilor originale de pedală. Mai întâi, cu privire la semnele indicate de un compozitor care a scris pentru instrumente cu o sonoritate diferită de a celor din zilele noastre. Pianele din timpul lui Beethoven, așa cum am mai arătat, aveau un sunet mai scurt, dar mult mai încărcat de armonice superioare, din cauză că pe atunci strunele erau mai subțiri și mai puțin întinse. Dacă pe timpul lui Beethoven pianele aveau nevoie de o pedalizare mai economicoasă, astăzi necesită o susținere mai mare a pedalei. La fel se pune problema și în raport cu lucrările scrise pentru clavecin sau

ÎNCHEIERE

Ar fi fost desigur cu mult mai bine dacă lucrarea ar fi fost completată cu o metodă de pian, cu o formulare practică, progresivă, a principiilor dezvoltate. Am adăugat doar la unele capitole o anexă metodică, pentru a ușura înțelegerea celor expuse teoretic. Redactarea unei lucrări cu caracter practic, concret, necesare în procesul de învățământ pianistic, rămâne în stadiu de proiect pentru viitor, după ce se va verifica în ce măsură lucrarea de față a interesat lumea muzicală și în special pe pianiști.

Deși e intitulată *Principii de pianistică*, nu a fost nimănui greu să constate că există tot timpul o referință la elemente concrete prezentate alături de o seamă de date abstracte, de generalizări. Credem că cei care vor aplica îndrumările formulate, vor sublinia mereu principiul unității concretului cu abstractul, care trebuie să stea la baza învățământului muzical.

Perspectivile pe care le deschide actuala școală pianistică sunt extrem de largi. Am arătat în treacăt cum era privit talentul de către cercetătorii mai vechi ai problemei și care sunt datele pe care ni le oferă actualele experiențe, care subliniază calitatea de plasticitate a sistemului nervos, ce poate fi antrenat la diferite activități, pe cât de fine pe atât de dificile. Credem că aceasta e cea mai importantă caracteristică din care se pot trage foarte multe consecințe. Perspectivile ce le deschide sunt foarte mari, pentru că se știe la ce rezultate se poate ajunge pe calea unui antrenament metodic. Iar dacă acest antrenament este bine îndrumat, rezultatele nu pot să întârzie.

Acestea au fost gândurile ce au prezidat la întocmirea lucrării de față, dedicată pianului și pianiștilor.

ANEXE

TABLOUL REPREZENTÂND FORMELE SUCCESIVE ÎN CONSTRUCȚIA STRĂMOȘILOR PIANULUI ȘI A PIANULUI

Forme succesive în dezvoltarea instrumentului	Constructori
<i>Monocord</i> (cu o singură strună pentru fiecare sunet).	
<i>Helicon</i> (cu mai multe strune).	
<i>Exdquir, Esequaquiel, Eschiquier englez</i> (sec. XIV), ultimele trei răspândite mai ales în Extremul Orient, în Spania, Provența etc.	
Clavicord (Klavier, Monocorde, Monocordo, Manicordo), răspândit începând cu sfârșitul sec. XIII până la finele sec. XVIII.	Domenico da Pesaro (în jurul anului 1550). Dan Tob. Faber (Crailsheim). Hans Christoph Fleischer (Middelburg). Christian Gottlieb Hubert (Bayreuth, 1714–1743). Joh. P. Kraemer (Gottingen, 1743–1819). G. Lemme (Braunschweig, 1749–1808). Clavicorduri moderne Hoffmann (Stuttgart, din 1857). Arnold Dolmetsch (Londra, 1858–1940, constructor din 1894). În sec. XVII Hans Ruckers (1555–1624) și fiii săi (Anvers). Johann der Jung (1578–1642). Andreas der Alt (1579–1655). Andreas der Jung (1607–1675).
Clavicembal (Clavicembalo, Cembalo, Gravicembalo, Clavecin, Harpsichord [Harpichord, Arpicordo] Kielfliigel)	

SUMMARY

The evolution of pianistic art and of pianoforte pedagogy also depends on the improvements this instrument has known over the years. The character of the instrument has determined to a great extent the musical writing as well as the art of piano playing.

The pedagogic currents which succeeded one another within the conceptions of the respective epochs begin with empiricism, continue with mechanicism – whose noxious results have determined to a great extent the appearance of the anatomo-physiological current, and close with the contemporary psychological school.

The pianoforte technique is ultimately a necessity of adaptation to the exigencies of composers. The nervous system is solicited in the first place, thanks to its plastic quality. Instead of the usual explanations concerning bones and muscles, to be found in almost every specialty book, we consider it would be better to have some – ever so summary – notions about the manner in which the nervous system acts and how it could be driven into the framework of pianistic activity.

The premises which characterize the psychological school are the following: the complex of the „wunderkind”; the sonorous auditory volition (the creative hearing, whose elements are: the will for sound, for sonorousness, for line, for rhythm, for form, for re-creating); the instrumental technique conceived as a distinctly artistic function; the possibility of cultivating the timbre differentiations, and the combating of Tetzels theories; the psychophysical unity of the piano-playing apparatus; the differentiated cultivation of the motor side.

The modern teaching bases its principles on a series of theses belonging to the sphere of psychology. Although pianistic art continues and improves on the tradition of its great precursors, the control of results accentuates the psychological factor, assigning an outstanding meaning to hearing, which has to be developed and cultivated before any other qualities. The neural connections between the cerebral cortex and the piano-playing apparatus are more and more used.

RESUME

L'évolution de l'art pianistique et de la pédagogie du piano dépend également des perfectionnements que cet instrument a connus au cours du temps. La constitution de l'instrument a, dans une large mesure, conditionné l'écriture musicale aussi bien que l'art du jeu pianistique.

Les courants pédagogiques qui se sont succédé dans le cadre des conceptions propres à chaque époque commencent avec l'empirisme, se poursuivent avec le mécanisme — dont les effets nocifs ont, dans une large mesure, provoqué l'apparition de la théorie anatomo-physiologique — et s'achèvent dans l'école psychologique contemporaine.

La technique pianistique est, en définitive, une nécessité d'adaptation aux exigences des compositeurs. Le système nerveux est sollicité au premier chef grâce à sa plasticité. Au lieu des explications habituelles relatives aux os et aux muscles que l'on trouve dans presque tous les ouvrages spécialisés, il est, selon nous, préférable de posséder — fût-ce de manière sommaire — des notions sur le mode de fonctionnement du système nerveux et sur la manière dont il peut être mis en jeu dans l'activité pianistique.

Les prémisses qui caractérisent l'école psychologique sont les suivantes : le complexe de l'« enfant prodige » ; la volonté sonore auditive (l'ouïe créatrice, dont les éléments sont la volonté du son, de la sonorité, de la ligne, du rythme, de la forme et de la recreation) ; la technique instrumentale conçue comme une fonction éminemment artistique ; la possibilité de cultiver les différenciations de timbre et de combattre les thèses de Tetzl ; l'unité psychophysique de l'appareil du jeu pianistique ; la formation différenciée du facteur moteur.

L'enseignement moderne fonde ses principes sur un ensemble de thèses relevant du domaine de la psychologie. Bien que l'art du piano poursuive et perfectionne la tradition de ses grands prédécesseurs, l'évaluation des résultats met de plus en plus en relief le facteur psychologique, en conférant une importance primordiale à l'audition, qui doit être développée et cultivée avant toute autre qualité. Les connexions nerveuses entre le cortex cérébral et l'appareil du jeu pianistique sont de plus en plus sollicitées.

ÜBERSICHT

Die Entwicklung der Klavierkunst und der Klavierpädagogik hängt auch mit den von diesem Instrument im Verlauf der Zeit erfahrenen Vervollkommnungen zusammen. Die Beschaffenheit des Instruments hat in großem Ausmaß die musikalische Schreibart sowie die Kunst des Klavierspielens bedingt.

Die im Rahmen der Anschauungen der entsprechenden Zeitabschnitte aufeinanderfolgenden Strömungen beginnen mit dem Empirismus, werden vom Mechanizismus fortgeführt, dessen schädliche Wirkungen in großem Maß die Entstehung der anatomophysiologischen Theorie veranlassten, und schließen mit der zeitgenössischen psychologischen Lehre.

Die Klaviertechnik ist letzten Endes eine Notwendigkeit der Anpassung an die Erfordernisse der Komponisten. In erster Linie wird das Nervensystem dank seiner Plastizität angeregt. Anstelle der üblichen, in fast allen Fachbüchern vorkommenden Erläuterungen über Knochen und Muskeln ist unseres Erachtens das Beherrschen von — sei es noch so summarischen — Begriffen über die Art, wie das Nervensystem funktioniert und wie es im Rahmen der klavierspielerischen Tätigkeit mitgerissen werden kann, vorzuziehen.

Folgende Prämissen kennzeichnen die psychologische Schule: der Wunderkind-Komplex; das klanghörende Wollen (das schöpferische Gehör, dessen Elemente der Wille zum Ton, zur Klangfülle, zur Linie, zum Rhythmus, zur Form, zur Wiedergestaltung sind); die als überaus künstlerische Funktion aufgefasste Instrumentaltechnik; die Möglichkeit der Ausbildung der Klangfarbendifferenzierungen und die Bekämpfung von Tetzels Thesen; die psychophysische Einheitlichkeit des Spielapparates; die differenzierte Ausbildung der motorischen Seite.

Der moderne Unterricht begründet seine Prinzipien durch eine Anzahl Lehrsätze aus dem Bereich der Psychologie. Obgleich die Klavierkunst die Tradition ihrer großen Vorgänger fortsetzt und vervollkommnet, wird bei der Bilanz der Endergebnisse der psychologische Faktor betont, wobei dem Gehör eine besondere